ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
НОВОГО ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА

II МОРОЗОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Б. ТЕРНОВЕЦ

ВЫСТАВКА НОВЫХ ПРИОБРЕТЕНИЙ

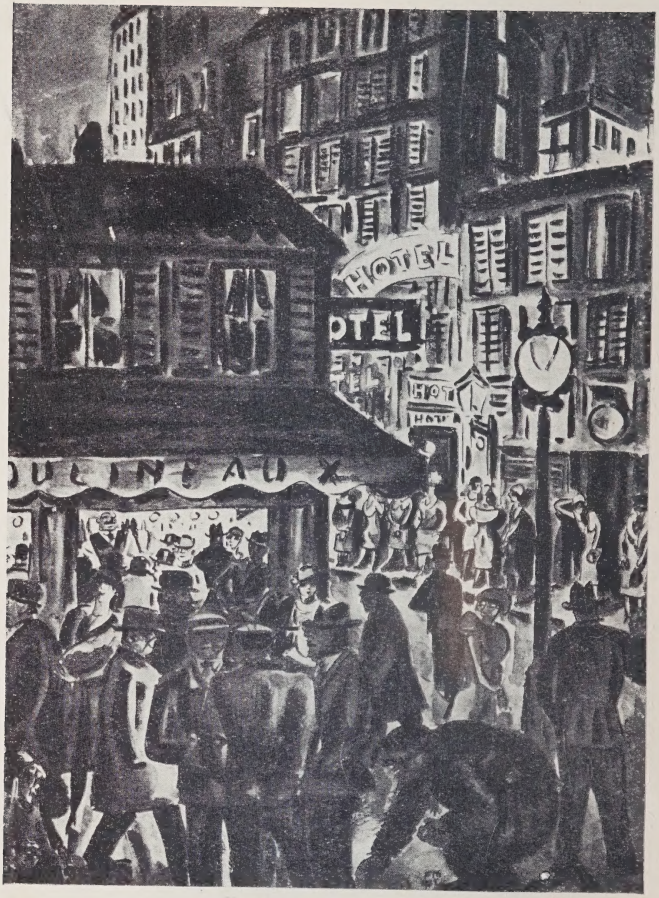
Бела Уиц. Крепость в Коллиуре.
Bela Uitz. Paysage à Collioure.

Вступительная статья, подробный каталог, 17 репродукций

МОСКВА
1927 г.

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/vystavkanovykhpr00gosu



Мазерель. Гостиницы.
Masereel. Les hôtels.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
НОВОГО ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА
II МОРОЗОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Б. ТЕРНОВЕЦ

ВЫСТАВКА НОВЫХ ПРИОБРЕТЕНИЙ

(ЖИВОПИСЬ, РИСУНОК)

ПОДРОБНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ КАТАЛОГ

MUSÉE d'ART MODERNE à MOSCOU

DERNIÈRES ACQUISITIONS

CATALOGUE ILLUSTRÉ DE L'EXPOSITION

ИЗДАНИЕ ГОСУД. МУЗЕЯ НОВОГО ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА
МОСКВА, УЛИЦА КРОПОТКИНА, 21
1 9 2 7

Напечатано по определению Ученого Совета Государственного Музея Нового Западного Искусства.

Ученый Секретарь С. Лобанов.

Москва. Главлит № 84.744. 1.000 экз.

„Мосполиграф", 16-я типография, Трехпрудный, 9.

Выставка новых приобретений, которую открывает Музей Нового Западного Искусства, не дает возможности развернуть картину современного состояния французского искусства. Недостаточные пока специальные ассигнования на систематическое пополнение Музея не позволяют внести начала планомерности в дело музейного собирательства, почему последнее отмечено чертами случайности: единичные покупки, дар, передача из Государственных фондов, ассигнования на специальные приобретения—таковы различные источники музейных пополнений.

Выставленные работы можно было бы разделить на две крупные группы. Первая состоит из работ, привезенных заведующим Музеем Б. Н. Терновец летом 1925 года из Парижа, где он был в командировке в связи с Выставкой Декоративных Искусств. Незначительные суммы, бывшие в распоряжении Музея на покупку картин (170 р.), в достаточной мере об'ясняют размер и характер покупок. Благодаря предупредительному отношению художников и дружескому содействию ряда лиц, из которых прежде всего следует выделить чрезвычайно теплое участие С. М. Ромова, удалось привести несколько полотен («Пейзаж» Вламинка, «Женский портрет» Кислинга),

ценность каждого из которых намного превышает общую сумму, затраченную на покупки. Можно указать также на приобретения «Натюрморта» Озанфана, рисунков Кокто, Писсарро, Будена, Тулуз Лотрека. Коллекционер, поэт и торговец картинами Леопольд Зборовский, с горячим интересом следящий за строительством СССР, принес в дар Музею рисунок Модильяни, пейзаж Фурнье и два этюда Ришара; наш соотечественник, известный живописец и декоратор М. Ф. Ларионов — рисунки Пикассо, Дерена и Модильяни; через любезное посредство Д. П. Штеренберга музей приобрел натюрморт Пареше. Музей пользуется случаем выразить свою благодарность всем содействовавшим его обогащению и в первую очередь художникам Вламинку и Кислингу, Леопольду Зборовскому, М. Ф. Ларионову и С. М. Ромову; можно выразить лишь сожаление, что собранная последним добавочная партия картин, куда должны были войти работы Леже, Лота, Фера, Глеза, Фавори и др., не были присланы им к открытию настоящей выставки.

Вторая группа приобретений состоит из работ, закупленных в Москве; здесь источником явились две выставки, организованные Государственной Академией Художественных Наук; с первой—«Выставки Революционного Искусства Запада» (1926 г.) поступили многочисленные рисунки Стейнлена и акварели Мазереля; со второй—«Выставки произведений Бела Уиц» (1926—27 г.)—пять работ этого художника, исполненных в Париже, во время пребывания его там в 1924—25 г. К этому присоединились некоторые

единичные покупки, сделанные в Москве, как, напр., рисунок Пюви де Шаванна.

Само собой разумеется, что материал, таким образом полученный, отличается большой пестротой, хотя порой и не лишен высокого интереса. Открывая настоящую выставку, Государственный Музей Нового Западного Искусства надеется на возможность перехода в ближайшем будущем к систематическим закупкам, которые позволили бы достаточно полно показать дальнейшую эволюцию французского искусства, представленного в Москве столь высокими образцами. Без планомерного пополнения коллекции Музея окажутся случайно оборванными, логика живописных исканий—искаженной. Если бы мы только «консервировали» знаменитые московские коллекции, мы бы пришли к ослаблению их художественного воздействия, к их отрыву от жизни. Молодое советское искусство должно иметь организованное общение с современным искусством Европы как для того, чтобы учиться у него тонкому техническому мастерству и стойкости художественных традиций, так и для того, чтобы бороться за свою самобытность, за новое, более глубокое восприятие и оформление мира.

Обзор выставки может начаться с небольшой группы, имеющей ретроспективное значение: Будена, Писсарро, Тулуз Лотрека, Пюви де Шаванна, Стейнлена. Они представлены исключительно рисунком; это пока небольшое заполнение остро ощущаемой

в музее лакуны—отсутствия рисунков школы импрессионистов и позднейших направлений.

Два небольших карандашных рисунка (№ 1 и 1-а) Будена характерны своей темой—видами моря; Буден с неизменной любовью возвращался к изображению морской стихии; первый учитель Клода Моне, делящий вместе с Ионкиндом славу предшественника импрессионистов, Буден в своих пейзажах достигает большого обобщения и целостности впечатления, несмотря на постоянную заботу о законченности и проработанности своих полотен [1]). Это стремление к об'ективной фиксации особенно заметно в рисунках; в них Буден суше, жестче, чем в своих живописных работах. Характерно это стремление к детализации, идущей вплоть до нанесения номеров изображаемых лодок.

Рядом с рисунком Будена рисунок Писсарро (№ 16) поражает эскизностью манеры и свободой своего штриха. Писсарро и в рисунке остается верным принципам импрессионизма; он стремится уловить

[1]) Вот выдержки из его записных книжек (цитирую по книге: G. Cahen, Eugène Boudin, Paris, 1900): «Заканчивать свои этюды, завершать, заканчивать! На природе или по впечатлению!».—«Прежде всего рисовать».—«Старательно наблюдать и извлекать из природы по возможности все».—«Все заканчивать; никакой неряшливости».—«Перед природой нужно учиться размышлять».—«Старательно выполнять живописные работы, крепость всегда и во всем; заставлять позировать людей и животных. Отдаваться вновь рисунку, делать проработанные рисунки углем». Это стремление к законченности, проработанности, «крепости» не мешало Будену достигать в своей живописи тончайших эффектов воздушной атмосферы гармоничной слитости тона и удивительной непосредственности.

общее, беглое «первое» впечатление, не загруженное детальным рассматриванием, изучением и ощупыванием формы. Рисунок Писсарро свободен, легок и вместе с тем легковесен; он страдает отсутствием «конструкции», общим грехом, свойственным всей школе импрессионистов.

Рисунок «обнаженного мужчины с серпом»—Пюви де Шаванна (№ 17) явно носит служебный характер. Нам представляется несомненным, что это один из первоначальных этюдов к сложной композиции Пюви де Шаванна «Лето» (Музей в Шартре). К сожалению, отсутствие хорошей репродукции не позволяет нам воспроизвести здесь ту деталь указанной картины, где фигура полуобнаженного жнеца виднеется среди двух женских фигур в группе, находящейся на втором плане картины. Наш рисунок представляет значительное отклонение от окончательной редакции; одним из основных композиционных принципов Пюви де Шаванна было замыкание в сложную группу отдельных разрозненных фигур [1]); это выражение того же художественного импульса, который заставляет Пюви де Шаванна замыкать четкой, охватывающей контуры линией изображение отдельных фигур [2]). В целях «компактности» всей группы движение «мужчины с серпом» в окончательной композиции изменено; фигура более наклонена, правая рука опущена, бла-

---

[1]) Более детальный анализ рисунка мы оставляем до возможности опубликовать рисунок параллельно со всеми интересующими нас деталями картины.

[2]) См. также ясную контурную линию нашего рисунка.

годаря чему круг, которым замкнуты три фигуры, более определенно выражен.

Представляя несомненный художественно-исторический интерес, рисунок Пюви де Шаванна не может, однако, быть причислен к лучшим его работам; он страдает недостаточной сплоченностью, какой-то несогласованностью деталей, лишен окончательной слитности: его служебное, временное назначение этим яснее подчеркивается.

Беглый набросок пером Тулуз Лотрека (№ 35)—веселый шарж—портрет товарища по мастерской Кормона. Рисунок вырезан из картона большого размера, на котором Тулуз Лотрек, с свойственным ему острым карикатурным чувством портретности, набросал изображения окружающей его молодежи. Конечно, этот набросок не более как заметка, как шалость художника; его ценность, помимо имени автора, в его хронологической дате; он относится к немногим годам пребывания Лотрека в мастерской Кормона, к эпохе первой встрече его здесь с приехавшим из Голландии Ван Гогом.

Приобретения с Выставки Революционного Искусства Запада позволяют с достаточной полнотой представить в Музее творчество Стейнлена и Мазереля. Правда, живопись Стейнлена попрежнему отсутствует, но она как раз наименее характерная для Стейнлена форма выражения его таланта; художник типичный рисовальщик; рисунок, самоцельный и иллюстративный, литография, офорт, плакат—вот стихия, где он вращается с полной непринужденностью. Глу-

бокий реалист, одаренный зорким глазом и цепкой памятью, Стейнлен в своих рисунках заставляет жить окружающий его мир; его необычайное правдолюбие, близость к жизни, сообщают его творчеству выразительность и ценность исторического документа; тесная связь с жизнью, накладывая на его искусство отпечаток эпохи, делают его злободневным и глубоко современным.

Стейнлен родом из Швейцарии; но он таким молодым появился в Париже, полюбил его такой горячей и крепкой любовью, что сумел войти в плоть и кровь французской жизни. Стейнлен—необходимое, хотя не самое крупное звено в той славной цепи рисовальщиков, которая через Раффе, Домье, Гаварни, Деверия, Гиса, Доре приводит к Дега и Тулуз Лотреку и заканчивается характерными, но более мелкими дарованиями Форена, Леграна и Рафаэлли. Эта связь Стейнлена с традицией французского рисунка легко улавливается во многих листах: достаточно взглянуть на поднятую, в жесте напыщенной риторики, руку адвоката (№ 26), чтобы в памяти воскресли столь характерные и зло бичующие зарисовки судейского мира Домье; это имя вспоминаешь и перед мастерскими рисунками пером Стейнлена; уже сама тема «Любитель» (№ 24), как, впрочем, и тема «В кабачке» (№ 25), могла бы заинтересовать великого предшественника. Стейнлен в своих рисунках обнаруживает острый интерес к быту, глубокое проникновение в социальную сущность явления; правда, рисунки Стейнлена лишь в малой степени обладают той романтической

насыщенностью, тем огнем и пафосом, которые одухотворяют малейшие наброски Домье; в равной мере рисунки Стейнлена лишены и той мощной пластической выразительности, что характеризует образы Домье.

Сильнее других листов—«Лошадь» (сепия, № 27), где Стейнлен достигает большой силы экспрессии и редкого в своей свободе мастерства. Рисунок этот интересен и тем, что дает представление о характерных для Стейнлена рисунках кистью, где посредством смелых заливок художник строит изображение на ярких контрастах света и тени.

«Прохожие» (№ 20), быть может наиболее ранний лист из представленных на выставке, выделяются своим «об'ективизмом» и напоминают эпоху Мане и Дега. Своей темой рисунок подготовляет нас к миру образов, наиболее характерных и типичных для Стейнлена; парижская улица, разнообразие ее типов, биение городской жизни—вот любимые мотивы художника; его привлекают не блеск пышных выездов, не элегантность богатых «интернациональных» кварталов Парижа, а суровая жизнь бедноты, быт рабочих и ремесленников, мелких служащих, бродяг, детей.

Подобно тому, как одна из популярных книг, иллюстрированных Стейнленом, называлась «Dans la rue», так «улица» является основной и быть может наиболее волнующей Стейнлена темой. Типичным для этого рода работ является большой рисунок «Упавшая лошадь» (№ 23). Беглыми, но уверенными чертами фиксирует Стейнлен виденную им уличную сцену;

упавшую на мостовой, напрасно пытающуюся приподняться лошадь и пассивно наблюдающую эту сцену толпу; жизненны и характерны, несмотря на весь лаконизм средств, все бегло схваченные «типы»: «ажан» (городовой), молчаливо царящий над толпой, девочка-подросток с малолетней сестрой на руках, спешащая куда-то с картоном продавщица, понурая фигура кучера справа. Выразительно безнадежное усилие лошади, много меткой наблюдательности в передаче жестов и движений толпы, верно передана ее «массовая психология». Обрывки уличной сцены развернуты и на другом листе: «Сцена у винной лавки» (№ 22) [1]).

От Стейнлена, бытописателя Парижа 90—900-х годов, естественен будет переход к Мазерелю, изобразителю Парижа современного. Их сближает и общность общественной установки: и Стейнлен и Мазерель не склонны «романтизировать» город, они видят язвы современной цивилизации, они не только бытописатели, но и борцы, умеющие наносить меткие удары противнику. Если на выставке оба художника недо-

---

[1]) Следует отметить также лист с зарисовками высоко ценившего творчество Стейнлена Анатоля Франса, близкого друга художника. Наброски с портретными зарисовками Анатоля Франса весьма многочисленны; наш лист интересен тем, что голова А. Франса приведена в различных положениях. Следует остановиться на ряде зарисовок солдатских голов (№ 28—34), относящихся к последним годам творчества Стейнлена; в многочисленных рисунках и литографиях, посвященных войне, Стейнлен никогда не впадает в шовинизм, человеконенавистничество; он изображает ужасы и бедствия войны; солдатская масса в его сознании ее первая жертва: усталыми, измученными смотрят на нас лица этих солдат, столь далеких от трафаретных героев.

статочно четко рисуются с этой стороны, то лишь потому, что лучшим орудием их борьбы и нападок на общество является не картина, а печатный станок: в литографиях (Стейнлен) и гравюрах (Мазерель) они находят средство пропаганды, более успешно и могуче воздействующее на сознание массы.

Но если и можно сближать общественную идеологию обоих художников, то их формальный язык является различным: излюбленной формой выражения у Мазереля является деревянная гравюра, с ее резким контрастом черного и белого, с ее свободой композиции, отказом от натуралистического подхода к теме. Переходя к акварелям, Мазерель переносит сюда навыки, приобретенные им в работе над деревянной гравюрой: это сообщает оригинальность, силу и новизну стилю Мазереля, но здесь же и причина недостатков мастера. Смелая деформация, убедительная в поневоле всегда условной деревянной гравюре, иногда кажется непродуманной, не взвешенной в больших акварельных листах, которые рассчитаны на более длительное и детальное рассмотрение, построены на более сложных предпосылках и, в сущности, по своему стилю имеют тенденцию стать «картинами». Так, в акварели «Мосты» (№ 9), с тонко переданным эффектом темных масс домов на фоне ночного неба, впечатление ослабляется благодаря какому-то «механическому» использованию приема передачи света фонарями, заимствованному у Ван Гога; но этот прием в «Ночном Кафе» Ван Гога явился находкой гениальной интуиции, формой, остро волнующей, у Мазереля он при-

менен как штамп; вместе с тем чувство меры не подсказало Мазерелю необходимости удержаться, сузить границы применения этих световых кругов; их эффект дробит весь первый план картины и вредит, несомненно, общему впечатлению. Более целостной представляется акварель «Гостиницы» (№ 10), быть может, лучшая вещь художника на выставке. С наблюдательностью очень зоркого глаза и с большой жизненностью схвачен уголок ночного Парижа где-нибудь на перекрестке Rue de la Gaité и Avenue du Maine, тоже своего рода «центр веселья», но не для фешенебельной публики больших бульваров, а для обитателей бедного и «подозрительного» квартала: мелкие служащие, рабочие, мещане перемешаны здесь с апашами и проститутками. Многоэтажные дома рядом с дряхлыми, низкими постройками, кричащие, многоцветные вывески сомнительных отелей, ярко освещенные витражи баров, где посетители толпятся перед стойкой со стаканом вина или пива, вереницы женщин на тротуарах, шумная, пестрая, крикливая толпа—все это сумел схватить и выразить Мазерель; несмотря на резкость отдельных приемов, в картине много колористических тонкостей: возьмем хотя бы отношение лилово-красного оттенка ночного неба, серо-зеленого тона высокого дома на заднем плане и т.п.

Более оспоримым представляется искусство Мазереля там, где он выступает, как живописец фигур; поспешность его манеры, «декоративизм» приемов иногда приводит к неудачам и обесценивает замысел, почти всегда острый и волнующий; ощущение не-

удовлетворенности, чувство «незаконченности» охватывает перед «Бюро» (№ 8) или перед большой акварелью «В театре» (№ 7). Однако, нельзя отрицать острой выразительности Мазереля; в искривлениях, изломах рисунка, в резкой, грубой, манере есть нечто, характеризующее нашу эпоху, роднящее Мазереля с подходом немецкого экспрессионизма; не даром шовинистическая и буржуазная пресса Парижа, нападая на Мазереля, охотно ругает его «немцем». Запоминается и выразительно данная в профиль фигура увешанной драгоценностями демимонденки («В театре» № 7) и корректно-усталое лицо ее спутника; третья мужская фигура, расположенная сзади, не удалась художнику, необходимость ее для композиции вообще представляется сомнительной.

Поучительно сопоставление акварелей Мазереля с большими рисунками Бела Уиц; последний не в меньшей степени характерен для современности. С решительностью и страстностью темперамента, ему свойственными, Бела Уиц принимал участие в ее политических и художественных битвах. Выставка его работ, устроенная Гос. Академией Художественных Искусств, показала с какой увлеченностью и решимостью итти до конца переживал Бела Уиц волновавшие нашу эпоху формалистические искания (кубо-футуризм, супрематизм и т. п.), чтобы прийти к искусству тематической выразительности. Нетрудно было почувствовать и то общее, что пронизывает все стадии эволюции художника: волюнтаризм, рационализм, ясная целеустремленность, заостряющая

проблему, резкое напряжение воли характерно для Бела Уиц, как для человека, так и для художника. Это черты психики нового человека—борца-активиста, революционера и строителя жизни.

Психологию импрессионизма, основанную на отдавании себя, впитывании в себя впечатлений жизни, сменяет резкое, волевое устремление. Эта черта выражена в искусстве Бела Уиц с несравненно большей яркостью, чем в творчестве Мазереля. Воля и рассудок доминируют у Бела Уиц над чувственным восприятием; поэтому всегда так явственен до схематичности план, конструкция, замысел; поэтому так лаконичны средства, так сильна склонность к «абстрагированию», к уничтожению всех натуралистических, ненужных целому деталей. Мощными аркадами уходят в даль пролеты моста (№ 37), четко развертывается южный пейзаж; могучие кактусы первого плана, подкрашенные синим, углубляют пространство, отбрасывая назад крепость и горы (№ 39), схематичен и прост в своих сочетаниях вертикальных и горизонтальных линий пейзаж «Берега Сены» (№ 38) и даже в беспорядке наваленные друг на друга плиты камней приобретают некоторую закономерность, об'единенные строгим силуэтом видимого сзади собора Нотр Дам (№ 36). Везде Бела Уиц подчеркивает лишь необходимые ему черты; везде язык его условен и абстрактен, как в передаче формы, так и цвета. Его краски никогда не приобретают характера натурализма; Бела Уиц явно и подчеркнуто «раскрашивает» свои рисунки, довольствуясь одним-

двумя тонами (синим, желтым, иногда красным), не смешивая и не разбавляя краску, употребляя почти всегда цветную тушь, вместо акварели; его раскрашенные рисунки никогда не стремятся, подобно иным акварелям Мазереля, стать живописной картиной; характер рисунка в них всегда ясно выявлен. Сильное остротой, четкостью, решительностью творчество Бела Уиц может, однако, в некоторые моменты показаться нам бедным в своем упрощенном схематизме и утомительным в своей рационалистичности. Мы в праве иногда требовать от искусства всей сложности и полноты эмоций и возбуждений, на которое оно способно; тогда от рисунков Бела Уиц нас потянет к богатому миру живописи.

Оверский пейзаж Вламинка (№ 2) многим будет представляться самой значительной живописной работой из представленных на выставке; для Музея это ценное приобретение, в значительной мере расширяющее наше суждение о мастере.

За годы войны талант Вламинка созрел, стал глубже и мужественней; буйный товарищ юности Матисса и Дерена, превратился в одного из крупнейших и подлинных живописцев Франции. Темпераментность, экспрессивность попрежнему остаются характерными чертами искусства Вламинка; но эта живопись, «идущая от сердца», более четко регулируется теперь сознанием и приходит к выражениям более концентрированным и захватывающим. Пейзаж в Овере, полученный Музеем, не отражая, конечно, полностью достижений Вламинка в после-

военный период (он все еще недостаточно конструктивен, черты этюдности проступают слишком явственно) обладает многими ценными и характерными для творчества Вламинка свойствами; это, прежде всего, живопись «par exellence»—широкая, могучая, бодрая; красота живописной материи, мощная свобода кисти, сопоставления тонов: оливковой и темно-синей зелени, красного пятна крыши и белого пятна стены, коричневых тонов дороги и строений с синими провалами неба свидетельствует о жизненности лучших традиций живописной школы Франции; этот быстро набросанный этюд будит многие воспоминания, его колористическая значительность приводит к неожиданным, на первый взгляд, ассоциациям: так, вспоминается живопись Курбе и Делакруа; о последнем напоминает богатство сопоставлений темной зелени, киновари, белого и удивительно выявленной «синей прусской» краски, изгнанной с палитры импрессионистов и излюбленной романтиками. Заставляет вспомнить о Делакруа и «романтизм», присущий Вламинку, лиричность и глубина восприятия природы, общая поэтичность видения. Новая значимость и сила, которую приобретают на наших

Вламинк.
Maurice de Vlaminck.

глазах работы Руо, Вламинка, Утрилло, говорят о зреющей в недрах французского искусства реакции на слишком рационалистическое творчество первых десятилетий XX века [1]).

Сложное и тонкое искусство Кислинга тоже не вполне чуждо этим тенденциям. Выходец из бедной еврейской галицийской семьи, Кислинг, благодаря счастливому стечению обстоятельств, рано познакомился с французской живописной культурой. «Портрет женщины» (№ 4), при всех его достоинствах, не

---

[1]) В этом отношении особенно характерна позиция Вламинка; враг городской культуры, с ее пресыщенностью и эстетизмом, Вламинк бежит городов, живет после войны в Овере, а затем переселяется и приобретает ферму в далекой от столицы Латурийере. Там, в постоянном общении с природой, проводит день Вламинк,—живописец, путешественник, охотник и фермер. В искусство Вламинка лучшим введением могут быть цитаты из его собственных мыслей.

«Я никогда не хожу в Музей; я стараюсь писать сердцем и ребрами, не заботясь о стиле... Посещение музеев убивает личность, как знакомство с священниками заставляет терять веру. Знание убивает инстинкт.

Я смотрю на мир глазами ребенка. Мне сорок пять лет, а источники моих самых прекрасных энтузиазмов все те же, что и в детстве: тропинка в лесу, дорога, берег реки, с ее глубиной, отражение в воде дома, профиль лодки, дом на краю дороги, небо с черными облаками, небо с розовыми облаками. Напрасно иметь палитру богатую красками, вы ничего не достигнете, если будете смотреть на природу, как турист из окошка автомобиля, или проводя дни отдыха в деревне. С природой не ведут флирта, ею обладают, нужно войти в глубь ее. Двадцать пять лет тому назад, выходя с выставки Ван Гога на Рю-Лаффит, я чувствовал, что все внутри меня перевернуто и что мне хочется плакать от радости и отчаяния. В этот день я любил Ван Гога больше моего отца... Наблюдая за жизнью людей и вещей, я увидел, я понял, что самое драгоценное в жизни это то, чего нельзя купить, и чему нельзя научиться». Цитировано по книжке «Vlaminck», в серии «Les Contemporains» изд. Stock.

может дать полного представления об искусстве Кислинга, об этой волнующей и терпкой смеси исконных традиций расы, влекущих художника к остроте, сжатости, с наследием французского искусства, утонченностью колорита, веселой нарядностью тонов: перед пейзажами, цветами и «обнаженными» Кислинга вспоминаешь иногда Ренуара. Впрочем, внимательный анализ откроет и в нашем портрете наличие многих отмеченных черт; изысканны сочетания коричнево-рыжих и серых тонов фона с малиновым тоном платья и каштановым цветом волос. Тонкое чувство формы сквозит в сдержанной моделировке лица, шеи и волос; в общей интерпретации портрета есть нечто острое и щемящее. Этот этюд необычен, он останавливает, заставляет прислушаться к своему своеобразному голосу.

Кислинг.
Moise Kisling.

Другом Кислинга был Амедео Модильяни, еврей из Ливорно, быстро сжегший в Париже свою короткую жизнь. Модильяни был одарен талантом может быть еще более характерным и острым. Наибольшей выразительности он достигал в портретах и в осо-

бенности в изображении обнаженных женских фигур. В них останавливала экспрессивная сила его линий, сдержанность моделировки, глубокий, но скрытый сенсуализм; застылость поз, отсутствие динамики, известный геометризм построения выдают воздействие довоенных работ Дерена. Рисунки Модильяни проще, беднее по ощущению, чем его живопись. Их линейный схематизм заставляет иногда предполагать у художника какую-то внутреннюю «механизацию» творчества. Таков выставленный женский портрет (№ 11-а); удлиненные пропорции, простота, спокойная текучесть линий характерны для художника так же, как и сумрачное выражение лица модели. Интереснее, острее, с бóльшей глубиной проникновения в индивидуальную психологию написан портрет поэта Блэза Сандрара (№ 11). Та же любовь к вертикали выражена здесь линией тела, продолжаемой бортом пиджака и подчеркнутой параллельной вертикалью справа. Этим простым линиям противопоставлена тщательно прослеженная контурная линия левой стороны лица. Схема неподвижных глаз, рисунок губ, напоминая предыдущий портрет, все же чем-то отличны и являются носителями иной психологии.

Беззаботный и жизнерадостный Кислинг, беспутный Модильяни — типичные имена Монпарнасской богемы; вспоминая их, вспоминаешь «Ротонду», «Дом» и другие более мелкие кафе, служащие средоточием художественной жизни, круглые сутки переполненные шумной, разноязычной толпой слетев-

шихся с далеких концов земли представителей разных рас и наречий. Быть может нигде многообразие национальных признаков не воспринимается в таких богатых противопоставлениях, как в этом «интернационале художников», творчество которых каким-то чудом все же сливается в единую художественную «École de Paris». Блестящий расцвет этой космополитической «парижской школы» грозит затемнить и спутать чистые традиции французского искусства.

Живописцы, в которых многие критики хотят видеть воплощение этих традиций—Сегонзак, Дерен—творят замкнуто, избегают шума. Дерен не любит выставок, мало доступен в своей мастерской на Рю Бонапарт. Рисунок (№ 3), которым он представлен на выставке, недостаточно говорит нам о серьезной и углубленной работе этого мастера. Если в нем и интересно отношение пейзажа к фигуре, то последняя страдает чрезмерной эскизностью, неприятной рыхлостью, мало напоминая те словно отлитые чеканные женские акты, с которыми выступил Дерен после войны, упорно штудируя натуру в поисках больших соотношений и форм.

С другой стороны нельзя обойти молчанием и тех нападок, которым подвергается Дерен в части французской прессы, видящей в его новейшей эволюции—упадок, отказ от смелого новаторства довоенных лет. «Он был когда-то большим художником»—таков приговор критики, в традиционализме мастера видящей его основной грех. Нам приходится констатировать, что искусство Дерена, становящееся все более аскети-

ческим и строгим в своем выражении, мало отвечает общему жизнерадостному, легкомысленному и радостно-элегантному духу современной французской жизни. С этой легковесной, изысканной, насквозь пропитанной эстетизмом культурой более гармонирует перерождающийся и вырождающийся кубизм, последнюю стадию которого следует назвать «декоративным» или «эстетическим кубизмом». Эта стадия в равной мере выражена в работах Пикассо [1]) и Брака и в произведениях их многочисленных последователей.

Образцом этого течения может до известной степени служить «Натюр-морт» Пареше (№ 14). Работа Пареше страдает дробностью, обилием деталей, некоторой слащавостью общего колорита и эклектизмом [2]) приемов. И все же автору нельзя отказать ни в искусстве компановки, ни в определенной высоте

---

[1]) Пикассо представлен на выставке рисунком (№ 15), возникшим как шутка в товарищеской среде и не могущим дать какое-либо представление о многообразном искусстве этого мастера. Некоторое представление о последних этапах творчества Пикассо можно иметь скорее по остроумному рисунку-шаржу его друга Кокто, изобразившего Пикассо в его мастерской за работой над начатой картиной (№ 5); мастерская загромождена полотнами художника, среди которых преобладают «неоклассические» работы, характерные для творчества Пикассо 1920—23 г.г. Сам Пикассо занят работой над каким-то беспредметным произведением, большая работа того же порядка виднеется сзади; внизу на полу разбросаны книги, рисунки, негритянские маски. Рисунок хорошо передает общий дух мастерской, подчеркивает одновременную работу Пикассо над произведениями противоположного стиля. Облик Пикассо, коренастого, крепкого испанца, передан удачно.

[2]) Иные сочетания красок—коричневые, черные, серо-зеленые напоминают Брака.

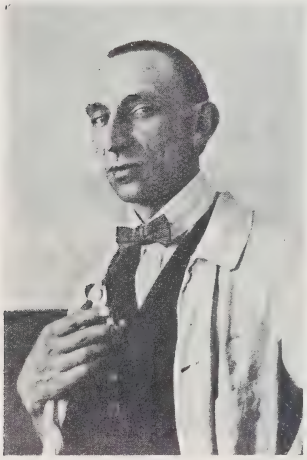
художественной культуры; ряд деталей, ряд красочных сопоставлений удачны и свидетельствуют о тонком вкусе; следует добавить, что хотя наша работа подписана 1925 годом, одновременные произведения Пареше указывают на тенденции в искусстве художника, несходные с «эстетическим кубизмом» и скорее говорящие о неоклассическом уклоне. Пареше принадлежит к столь часто встречающемуся в нашем поколении типу художников с выраженным перевесом рассудочного начала над эмоцией; его поиски диктуются разумом, не инстинктом. Отсюда былое увлечение кубизмом и доктринами рациональностического построения искусства. Эту наклонность к абстракции художник, по собственному его признанию [1]), стремится исправить упорным возвратом к натуре, к «чистому реализму». В этюдах такого порядка геометрическая структура по возможности скрыта. Художник видит свое будущее на пути к конструктивизму конкретному, реаль-

Пареше.
René Paresce.

[1]) Цитирую по письму Р. Пареше от 5/I—27 г.

ному, с постоянной сублимацией об'ема, материи и планов.

В лице Амеде Озанфана мы встречаемся с еще более чистым типом художника-рационалиста и доктринера. Озанфан, вместе с Жаннере (Корбюзье), является автором нашумевшей в первые годы после войны доктрины пуризма, пропаганде которого был посвящен журнал «L'Esprit Nouveau». Здесь, конечно, не место излагать в достаточной мере стройную и продуманную систему пуризма. Пуризм не разрывает с изобразительностью, он избегает деформации предметов; но он ограничивает вместе с тем круг допущенных к живописному изображению об'ектов стандартизованными предметами и типами: бутылями, стаканами, колбами и т. д.



Озанфан.
Amédée Ozenfant.

Доктрина пуризма основывается на закономерности физиологических и психологических реакций зрителя на определенные формы и краски. Познание этой закономерности дает художнику возможность строить свое произведение «как строят машину». Действительно, картины пуристов рационалистичны, строго рассчитаны; все задачи композиции, цвета, фактуры

поставлены отчетливо, с методической сухостью. В методе работы пуристов, в их протесте против эстетизма и сенсуализма современной французской культуры можно видеть отражение глубоких движущих сил современности: так доктрины, близкие пуризму, развивают новейшие течения архитектурной мысли; как и эти последние, пуризм в живописи отражает общий дух «инженерии», пронизывающий нашу культуру.

С этой точки зрения «Натюр-морт» Озанфана (№13) находит свою расшифровку и получает интерес «документа эпохи». Его живописная сухость, схематичность построения, цветовые и фактурные особенности диктуются некими принципиальными положениями, характерность которых для современности отрицать нельзя. В своей послевоенной эволюции кубистическая школа распадается, таким образом, на течения, во многом противоположные: если большая часть ее представителей подпадает под знак эстетизма, обнаруживает склонность к декоративной и чисто вкусовой трактовке живописи, то в пуризме можно усматривать проявление рационализма, впадающего иногда в сухость, но подчеркивающего специфические для нашей эпохи начала конструкции, расчета и плана.

КАТАЛОГ ВЫСТАВЛЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.

Буден, Эжен (Boudin, Louis Eugène), 1824—1898.

Луи-Эжен Буден родился 12/VI—1824 г. в Honfleur, в семье моряка; мальчиком Буден совершает путешествие на корабле в качестве юнги в Англию и на Антильские острова; с 14 лет Буден увлекается рисованием; выйдя в отставку, отец переезжает с семьей в Гавр и открывает там писчебумажную лавку. Молодой Буден служит в ней приказчиком, что не мешает ему рисовать. Буден знакомится со многими художниками; на него оказывают влияние Милле и Тройон, позднее Йонкинд, с которым художник сталкивается в Трувиле; в свою очередь Буден оказывает влияние на развитие Клода Моне.

Буден переселяется в Париж в начале 70-х гг., но постоянно возвращается летом к морю. Излюбленной темой Будена долгое время являлись марины; по совету Изабе, он начинает писать пейзажи со стаффажем — пляжи, усеянные элегантными посетителями. При жизни Буден продавал плохо, в особенности до 1870 года. Художник выставляется впервые в 1856 г. в Парижском Салоне и в Руане; позднее Буден выставлялся в Парижском Салоне, в провинции и за границей. Ретроспективные выставки Будена были устроены в 1883 г. и 1886 г., Дюран Рюэль устраивает выставку Будена в 1889 году, в 1890 г. была устроена выставка в Бостоне, показанная затем у Дюран Рюэля. Посмертная выставка в 1899 г., устроенная в École des Beaux-Arts, собирает 364 картины и 93 набросков и акварелей.

1. Парусные лодки у берега.—Bateaux près du rivage. Бумага, свинцовый карандаш,

Вламинк. Пейзаж в Овере.
Vlaminck. Paysage.

тронутый цветным карандашом; 20,2×32. Справа внизу подпись: E. B.

1а. Парусные лодки в море.—Bateaux en mer. Бумага, свинцовый карандаш; 7,6×16,8.

Приобретены в Париже летом 1925 г. за 200 франков в галлерее Morin Bénézit. Происходят из собрания Dr. Villard в Руане.

Вламинк, Морис (Vlaminck, Maurice).

Род. 4/III—1876 г. в Париже, юность провел в Шату, около Парижа, на берегу Сены. Рано начал писать, ни у кого не учился живописи; с юных лет его связывала дружба с Дереном, жившим в той же местности; оба играют видную роль в движении «диких» («Les fauves»), составляя вместе так называемую «школу Шату». Прирожденный живописец, Вламинк, толкаемый нуждой, в первые годы наряду с живописью занимается декоративным искусством, расписывает вазы, мебель. Известны также его гравюры по дереву. Литературная одаренность Вламинка сказывается в стихотворениях, написанных в форме «vers libre», в ряде метких афоризмов и автохарактеристиках своего творчества. В юности им написано также три романа. Несмотря на известное влияние Ван Гога и Сезанна в первые годы, искусство Вламинка носит печать глубокой самобытности. Его мощная живопись вся построена на ощущении и носит чисто стихийный характер. Широта, сочность, темпераментность Вламинка выдают фламандские корни его происхождения. Эволюция таланта Вламинка идет в сторону все большей одухотворенности концепции и тонкости живописных приемов.

Вламинк выставлялся с 1904 г. в «Салоне Независимых», с 1905 г. в «Осеннем Салоне», после войны в Салоне Тюильри. Индивидуальные выставки в галлерее Воллар (1907 г.), галлерее Дрюе (1917 г.), галлерее Бернгейм (1920 г.) и др.

2. Пейзаж в Овере—Paysage d'Auvers, холст, масло; 46×55, справа внизу подпись: Vlaminck. Написан художником летом 1925 г. в Овере;

приобретен летом 1925 г. за 250 fr. через посредство друга художника, С. М. Ромова. При ценах на пейзажи Вламинка, превышающих в 20—30 раз означенную сумму, эту продажу следует рассматривать как дар со стороны художника.

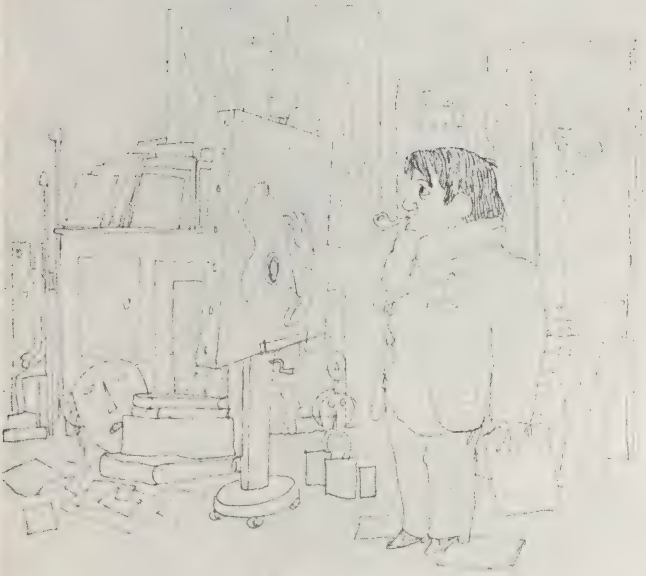
Дерен, Андре (Derain, André).

Род. 10/VI—1880 г. в Шату, на Сене, недалеко от Парижа, в зажиточной семье. Против воли родителей, желавших видеть сына инженером, выбирает карьеру художника, посещает «вольную» академию, где преподавателем был Карьер. Ранние работы Дерена говорят об увлечении Ван Гогом; пережив стадию близости к Матиссу (ряд полотен, построенных исключительно на цвете, в плоскостной, плакатной манере), Дерен испытывает, начиная с 1907 г., сильное воздействие искусства Сезанна; проблемы построения, об'ема, пространства интересуют его в первую очередь, что сближает его поиски с тенденциями Пикассо и Брака (первоначальный стереометрический кубизм). В дальнейшем художник расходится с кубистами и не порывает связи с изобразительностью. Большая культура Дерена, его многочисленные путешествия, его восприимчивость к «искусству музеев» делают весьма сложным пройденный им художественный путь; в его искусстве отразилась и французская готика и негритянская скульптура и классическое искусство. Известная сдержанность, строгость, некоторый рационализм свойственны художнику; в послевоенную эпоху он занимает несколько обособленную позицию. Дерен выступал на выставке «Независимых», начиная с 1905 г.; кроме чисто живописных работ известны его гравюры, скульптура и театральные декорации (постановка «La Boutique fantasque» для балетов Дягилева).

3. Сидящая женщина—Femme assise; сепия и карандаш; 50,2×34,2. Справа внизу подпись карандашом: A. Derain. Рисунок принесен в дар Музею художником М. Ф. Ларионовым летом 1925 г. в Париже.

Дерен. Сидящая женщина.
André Derain. Femme assise.

Кислинг. Женский портрет.
Moïse Kisling. Tête de femme.



Кокто. Пикассо в своей мастерской.
Jean Cocteau. Le peintre Picasso dans son atelier.

Кислинг, Моиз (Kisling, Moise).

Род. в 1891 г. в Кракове, в семье бедного еврейского портного; первые познания в живописи приобрел в мастерской Панкевича, ученика французов, передавшего юному Кислингу любовь к искусству Сезанна и Ренуара. В 1910 г. Кислинг переезжает в Париж, сильно нуждается в первые годы своей жизни в Париже; после войны выдвигается как один из талантливейших представителей «Парижской школы». Кислинг вращался в кругу Пикассо, Модильяни, Дерена; искусство его с ранних пор имело несомненные черты самобытности.

Кислинг выставлялся в Салоне Независимых, Осеннем Салоне и Салоне Тюильри.

4. Женский портрет—Tête de femme; холст, масло; 40,8×33; справа сверху подпись: Kisling. Paris, 1924.

Настоящая картина была получена Музеем как дар художника летом 1925 г. в Париже. Старинная резная рама была приобретена художником и собственноручно им реставрирована. Изображенная женщина—сестра жены художника.

Кокто, Жан (Cocteau, Jean).

Род. в 1892 г., один из талантливейших французских молодых писателей левого лагеря. Первые стихи опубликовал 17—18 лет «Le prince frivole» (1910), «Danse de Sophocle» (1914); из более поздних отметим «Le Cap de Bonne Espérance» (1913), «Vocabulaire» (1922), «Plein Chant» (1923); известны также его романы «Le Potomack», «Thomas l'imposteur», «Le grand écart» и театральная пьеса «Les mariés de la Tour Eiffel». Кокто связывает долгая дружба с Пикассо; он принимал участие в постановке «Парада» (1915 г.) в Дягилевском балете.

Талант Кокто к изобразительным искусствам проявился в иллюстрациях, которыми он сопровождал некоторые из своих литературных произведений и в рисунках. В Парижском издательстве Stock Кокто выпу-

стил сборник своих рисунков, вышедший в 1924 г. вторым изданием.

Выставка рисунков Кокто была организована весной в 1925 г. в галлерее Бриан-Робер и привлекла внимание прессы и публики; зимой 1926 г. состоялась выставка в галлерее «Quatre chemins».

5. Пабло Пикассо в мастерской—Le peintre Picasso dans son atelier.
Рисунок; калька, наклеенная на картоне; чернила, перо; 25,8×20,1. Справа внизу подпись (монограмма) JC. Настоящий рисунок был приобретен для Музея летом 1925 г. в Париже в галлерее Briant-Robert за 200 фр. П. Пикассо несмотря на характер шаржа, передан с большим сходством; работы, изображенные в мастерской художника, позволяют отнести рисунок приблизительно к 1923 году.

Мазерель, Франс (Masereel, Frans).

Род. в 1889 г. в Бланкенгерге (Бельгия); много путешествовал по Европе и Африке, во время европейской войны долгое время жил в Женеве, приобретя широкую известность своими графическими работами, направленными против милитаризма; в настоящее время живет и работает в Париже, выставляясь главным образом в мастерской своего друга, пропагандиста немецкого экспрессионизма, торговца картинами и писателя Жозефа Билье Мазерель известен, как сторонник социалистических идей; свое отрицательное отношение к современной буржуазной Европе он выразил в ряде работ, из которых особым распространением пользуются его так называемые «романы без слов», т.-е. ряд книг, где роль текста играют изображения, последовательно развертывающие ход событий (напр. «Воспоминания о моей стране», «Человеческие страсти», «Идея», «История без слов», «Горесть», «Мертвые встают», «Мертвые заговорили» и т. п.).

Широкой известностью пользуется Мазерель и как иллюстратор (к произведениям Ромен Роллана, Метерлинка, Шарля де Костера, Верхарна, Дюамеля, Уйальда, Цвейге и др.). Как живописец Мазерель работает преимущественно в технике акварели, избирая своими темами

Мазерель. Бюро.
Masereel. Le Bureau.

картины и типы современной городской жизни. Творчество Мазереля впервые было демонстрировано в Москве на выставке «Революционного Искусства Запада» в 1926 г., где художник был представлен 61 работой.

6. Отчаяние—La détresse.

Бумага, тушь; 36×23. Справа внизу подпись FM 1920. Приобретен в 1926 г. с выставки Революционного Искусства Запада (кат. выст. № 67).

7. В театре—Au théâtre.

Бумага, тушь, акварель; 108×71. Справа внизу подпись F M 1923 приобретен с выст. Рев. Иск. Зап. (кат. выст. № 51).

8. Бюро—Le Bureau.

Бумага, акварель и тушь; 62×47 (в свету). Справа подпись F M 1924. Приобр. в 1926 г. с выставки Рев. Иск. Зап. (кат. № 56).

9. Мосты—Les ponts.

Бумага, тушь; акварель. 54×74. Справа в нижнем углу подпись: F M 1925. Приобр. в 1926 г. с выст. Рев. Иск. Зап. (кат. № 58).

10. Гостиницы. Les Hôtels.

Бумага, тушь, акварель; 72,5×54. Подпись справа F M 1925. Приобр. в 1926 г. с выст. Рев. Иск. Зап. (кат. № 53).

Модильяни, Амеде (Modigliani, Amédée).

Род. в еврейской семье в Ливорно (Италия) 12/VII 1884 г., жил и работал в Париже, являясь одним из колоритнейших представителей монпарнасской богемы;

нужда, нерегулярность жизненной обстановки, страсть к вину рано свели художника в могилу; Модильяни умирает тридцатипятилетним 25/I—1920 г. Его картины и рисунки, раньше шедшие за бесценок, приобретают после его смерти высокую рыночную стоимость. Модильяни начал как скульптор, но его талант полнее проявился в живописи, к которой он перешел позднее, и в рисунке. Ряд посмертных выставок, в особенности выставка, устроенная галлереей Бинг осенью 1925 г., закрепляет место Модильяни в современном искусстве.

11. Портрет поэта Блеза Сандрара—Portrait de poète Blaise Cendrars.

Серая бумага, свинцовый карандаш; 32×24 (в свету). Исполнен в 1919 г., судя по надписи на обороте рисунка. Рисунок принесен в дар Музею торговцем-коллекционером Зборовским, другом Модильяни и Кислинга.

Изображенный на рисунке Блез Сандрар,—современный французский поэт, примыкающий к левым течениям в литературе (кубизм, «дадаизм»). Из наиболее значительных его произведений следует упомянуть «La Légende de Novgorode» (1909), «Pâques» (1912), «La prose du transsibirien» (1913), «J'aitué», «Du monde entier» (1919) и т. д. Следует отметить, что Блез Сандрар был в СССР в период Революции.

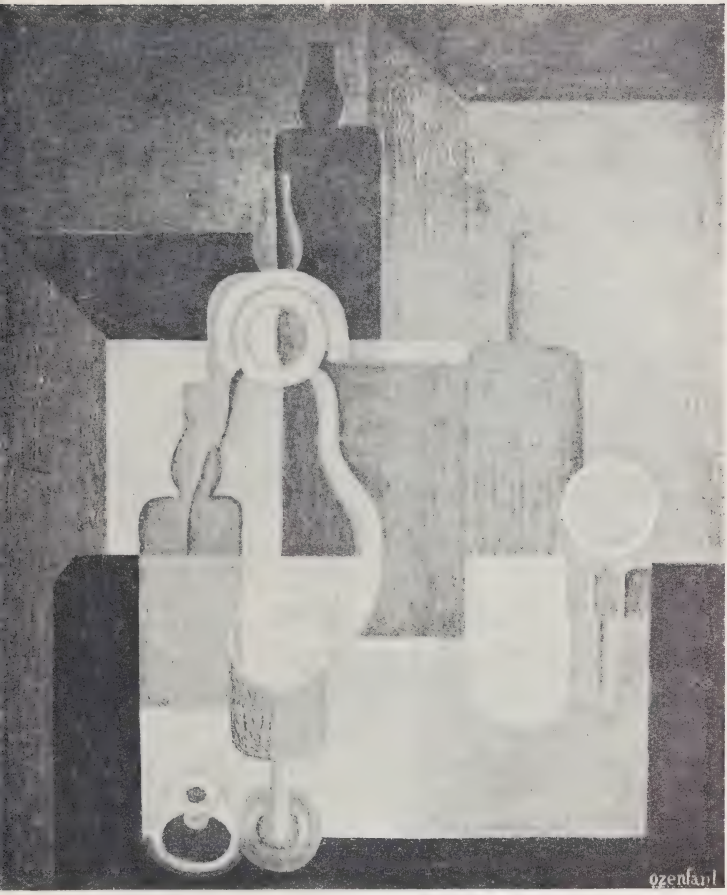
11а. Женский портрет—Portrait d'une femme.

Тонкая бумага, свинцовый карандаш; 48,1×29,8; слева в углу карандашом подпись: Modigliani. Принесен в дар Музею художником М. Ф. Ларионовым летом 1925 г. в Париже, относится, по свидетельству Ларионова, к 1918 году.

Озанфан, Амеде (Ozenfant, Amédée).

Род. 15/IV—1886 г. в С. Кентене (Франция); по окончании художественной школы имени Ла Тура в

Модильяни. Портрет поэта Блеза Сандрара.
Modigliani. Portrait de poète Blaise Cendrars.



Озанфан. Натюр-морт.
Ozenfant. Nature-morte.

С. Кентене переезжает в Париж, где работает в Академии «La Palette» у Ж. Э. Бланша. Участвует впервые на выставках Salon National des Beaux-Arts (1907—8), позднее в Осеннем Салоне (с 1908 г.) и на выставке «Независимых». Отметим многочисленные путешествия художника в Испанию, Бельгию и Голландию, Германию, Италию, Чехо-Словакию и неоднократные приезды до войны в Россию (первая жена Озанфана—русская, тоже художница). Параллельно с чисто художественной работой развивается литературная деятельность Озанфана; получив широкое философское образование, Озанфан является одним из интереснейших теоретиков современного искусства, создателем особого течения—пуризма. В период войны Озанфан издает журнал «L'Elan» (1915—17 гг.), где сотрудничали виднейшие художники левого лагеря; позднее он, совместно с Ле Корбюзье (Pierre Jeanneret) выпускает «L'Esprit Nouveau» (1920—1925 г.), получивший очень широкий, общеевропейский круг воздействия. Ряд статей в этом журнале принадлежит перу Озанфана (за подписью Vauvray, Saugnier и т. д. Совместно с Жаннере Озанфан выпускает в 1918 г. книгу «Après le cubisme» и в 1925 г. «La peinture moderne», намечающую основы эстетики пуризма.

Начав с реалистических работ, Озанфан переживает стадию кубизма и приходит к созданию своеобразной системы—«пуризма». Главные работы Озанфана находятся в собр. Ла Рош в Париже.

12. Трубка и стакан—Dessin.

Бумага, свинцовый карандаш; 49,1×61,2; слева внизу сделанная в 1925 г. надпись: Paris août 1925. Pour monsieur Boris Ternovetz, ce dessin de 1918 en souvenirs de mes années de Russie amie, où j'eu le temps d'étudier Descartes, Spinoza et Schopenhauer dans le silence des neiges de l'hiver A. Ozenfant.

Рисунок был подарен художником летом 1925 г. Б. Н. Терновцу и принесен последним в дар Музею; рисунок был исполнен в 1918 г.

Рисунок выставлен в комнате рисовальщиков.

13. Натюр-морт (посуда)—Nature-morte.

Холст, масло; 72×59,5. Справа внизу подпись: Ozenfant mil neuf cent vingt. Написана в 1920 г.; характерное произведение «пуризма». Рама для картины сделана по специальному рисунку художника. Композиция близкая нашей находится в собрании Ла Рош в Париже и была воспроизведена в ж. «L'Esprit Nouveau». Приобретена в мастерской художника летом 1925 г. за 600 фр.

Пареше, Рене (Paresce, René).

Род. 6/I—1886 г. в Carouge (Genève); мать художника русская, отец итальянец. Пареше получил естественно-научное образование, получив звание доктора физики в университете Палермо (Италия); он оставляет Италию в 1912 г. и работает в качестве ассистента в научных лабораториях в Париже и Лондоне; однако увлечение живописью заставляет его в 1917 г. порвать с научной деятельностью и перейти к журналистике, позволявшей уделить больше времени занятиям искусством. Живя в Париже, Пареше пишет в немецких («Der Querschnitt») и итальянских журналах. Как художник Пареше работает самоучкой, начиная с 10 лет, никогда не бросая занятия живописью; он испытал влияние Писсарро, затем Сезанна, увлекается позднее кубизмом; в последние годы Пареше стремится, сохраняя стойкие элементы конструкции, ближе и полнее выразить реальность. Художник выставлялся в Салонах «Независимых», в «Осеннем Салоне» и в «Салоне Тюильри», а также на персональных выставках в Берлине, Лондоне и Цюрихе.

14. Натюр-морт—Nature-morte.

Картон, тушь; 24,1×36,6; слева внизу подпись: René Paresce 1925. Приобретена у художника летом 1925 г. через Д. П. Штеренберга. На обороте подпись рукой художника: Pour le Musée d' art Etranger à Moscou René Paresce. Paris le 12 sept. XXV.

Пареше. Натюр-морт.
René Paresce. Nature-morte.

Пикассо, Пабло (Picasso, Pablo).

Пабло Рюиц род. в 1881 г. в Малаге; художник лишь впоследствии принял фамилию матери—Пикассо. Шести лет Пикассо переезжает в Барселону; отец художника был преподавателем рисования; от него воспринял Пикассо свои первые познания в искусстве; талант мальчика развивался чрезвычайно стремительно, уже в юности Пикассо появляется на выставках, получает премии и т. п. В Барселоне Пикассо скоро становится в центре молодых художественных течений; в Мадриде, где Пикассо прожил несколько месяцев, он принимает участие в журнале «Rinacimiento»; Пикассо несколько раз посещает Париж и в 1901 г. окончательно туда переселяется; Пикассо почти не участвует на обычных выставках; его картины можно было видеть до войны у Воллара и особенно у Канвейлера; после войны в торговых галлереях Поля и Леонса Розенбергов. Ранние работы Пикассо свидетельствуют о сильном воздействии испанских традиций (синяя серия); они уступают затем нарастающему влиянию искусства Тулуз Лотрека (розовая серия). Около 1906 г. появляются ярко выраженные деформации; с 1907 г. начинает формулироваться система «первоначального кубизма» («période nègre»), созданная отчасти под влиянием увлечения негритянской скульптурой и характеризующаяся стремлением к геометризации основных об'емов и сдвигами плоскостей. Годы 1910—12 отмечаются развитием системы «пространственного кубизма», полным разрывом с иллюзорностью, отрицанием единой точки зрения, разложением предмета; красочная гамма в этот период имеет характер монохромности, выражена в сероватых и коричневато-серых тонах. Произведения следующих лет (1912 — 15) осложняются внесением фактурных изысканий, употреблением разнородных внеживописных материалов, остротой сопоставлений абстрактных моментов и натуралистически переданных деталей. В дальнейшем кубизм у Пикассо постепенно принимает характер плоскостно-декоративного, при чем развивается любовь к равнолежащей, яркой, данной в резких сопоставлениях краске. Параллельно с этим развитием кубистических принципов в творчестве Пикассо замечается новый поворот к реализму, выразившийся в появлении сделанных с натуры линейных рисунков и живописных портретов (с 1918 г.) заставивших говорить об отходе Пикассо к Энгру. Формы, в ко-

торых выразились эти «реалистические» и «неоклассические» тенденции творчества Пикассо, чрезвычайно разнообразны и не допускают внешней унификации. Следует признать, что до последнего времени все же количественно преобладают так наз. «кубистические» произведения.

Отметим участие Пикассо в ряде театральных постановок: у Дягилева к балету Эрика Сати, «Парад» и к «Пульчинелле» Стравинского.

15. Рисунок (лошадка)—Dessin.

Бумага, тушь; 21×27,2 слева внизу подпись: Picasso.

Исполнен в 1924 г.; данный рисунок является легкой шуткой художника, он выдержан в правилах японской игры (изображение предмета не отрывая руки об бумаги). Принесен в дар Музею Н. З. И. летом 1925 г. художником М. Ф. Ларионовым.

Писсарро, Камиль (Pissarro, Camille)

Род. 1830 г. в датской колонии в С. Тома (Антильские острова), ум. 12/XI—1903 г. в Париже. Сын португальского еврея и французской еврейки Писсарро воспитался на французской культуре; десятилетним мальчиком он приезжает во Францию для получения коммерческого образования; в 1847 году, возвращается на родину и служит конторщиком. В 1852 г. его увозит датский живописец Мельби и лишь в 1855 г. Писсарро снова попадает в Париж, где работает в свободных мастерских; Писсарро сближается в шестидесятых годах с группой молодых художников, будущих импрессионистов. Писсарро выставляется в Салоне в 1859—70 гг., но с перерывами, в виду частого непринятия его картин официальным жюри. Писсарро участвует в 1863 г. на нашумевшем «Salon des Réfusés» и является постоянным участником всех выставок группы импрессионистов начиная с 1874 по 1886 г.

Писсарро жил по преимуществу в деревне, отдавая все силы пейзажу; в 1868—70 гг. в Лувесьенне, в 1872—

1882 г. в Понтуазе с 1883 г. —в Эраньи. С 1896 г. Писсарро исполняет серию городских видов: Руана, Парижа, Гавра. Ранние работы Писсарро окрашены влиянием Курбе и особенно Коро. В семидесятых годах сказывается сильное влияние Клода Моне, и отчасти Сезанна, с которым художник работал совместно в Овере; в восьмидесятых годах Писсарро испытывает временное увлечение теориями пуантеллизма. Со своей стороны Писсарро оказал влияние на ряд художников (Гоген, Ван Гог и др.).

16. П е й з а ж—Paysage.

Бумага, итальянский карандаш 21,2×17,4. Слева внизу подпись C. P.

Приобретен в Париже летом 1925 г. у R. G. Michel за 235 фр.

П ю в и д е Ш а в а н н, П ь е р (Puvis de Chavannes, Pierre).

Род. 14/XII 1824 г. в Лионе, умер 24/XI 1898 г. в Париже.

Пюви де Шаванн происходит из старинной и зажиточной аристократической семьи; художник был сыном видного инженера и сам подготовлялся к экзамену в Высшую Политехническую Школу, но следуя своему призванию отдался живописи и поступил в мастерскую Анри Шеффера. После двухлетнего пребывания в Италии П. де Шаванн посещает в течение краткого времени мастерские Кутюра и Делакруа, не поддаваясь под влияние этих художников, и работает затем самостоятельно. Он выступает впервые в Салоне 1850 г. картиной «Piéta»; затем в течение 10 лет жюри Салона упорно отказывает ему в приеме посылаемых работ и лишь в 1859 г. художник выставляет «Возвращение с охоты». Первая половина шестидесятых годов посвящена работе над декоративными панно, написанными восковыми красками, для Музея в Амьене; из них «Concordia» и «Bellum» были выставлены в 1861 г. «Труд» и «Отдых» в Салоне 1863 г. «Ave Picardia Nutrix» в 1865 г.; этот цикл был дополнен в 1882 г. большим панно «Pro Patria ludus»; Пюви де Шаванн выполняет затем ряд крупных декоративных работ для общественных зданий в Лионе, Марселе,

Пуатье, Руане и Париже. Пюви де Шаванн участвует в росписи Пантеона (цикл св. Женевьевы 1876—77 г. и 1897—98 гг.), расписывает большой амфитеатр Сорбонны (1887—1889 г.) и исполняет ряд панно для вновь отстроенного «Hôtel de Ville»; отметим плафон с изображением Виктора Гюго с лирой (1893 г.) Следует упомянуть также ряд композиций для Публичной Библиотеки в Бостоне (1894 г.) Пюви де Шаванн оставил большое количество станковых картин, рассеянных в музеях и частных собраниях Франции и Европы, и многочисленные рисунки, являющиеся этюдами для его композиций. Пюви де Шаванн долгое время ощущал враждебное отношение влиятельных кругов официального искусства; ряд видных критиков чрезвычайно резко нападали на его творчество. В 1890 г. Пюви де Шаван основывает вместе с Мейсонье новый, для того времени прогрессивный, Салон: «Société Nationale des Beax-Art», президентом которого он становится после смерти Мейсонье.

17. Этюд обнаженной мужской фигуры с серпом.—Etude de nu.

Светло-серая бумага, итал. карандаш; 31,2× ×23,5. Справа внизу штамп: P. P. C.

Приобретен в 1927 г. из коллекции покойного архитектора Ф. О. Шехтеля. Можно предположить, что рисунок является одним из первоначальных варьянтов для фигуры полуобнаженного жнеца, видимого на заднем плане картины Пюви де Шаванна «L'Eté», находящейся в Шартрском Музее. На обороте рамы ярлык фирмы Дюран-Рюэль и надпись: P. de Chavannes № 6454 Etude.

Ришар (Richard).

Современный французский художник; живет в Париже.

Стейнлен. Упавшая лошадь.
Steinlen. Le cheval tombé.

18. Общипанная курица «Une poule».

Холст, масло; 26,9×35. Справа внизу подпись: Richard. Принесена в дар Музею летом 1925 г. в Париже коллекционером и торговцем, поэтом Зборовским.

19. Букет цветов—Fleurs.

Холст, масло; 42,9×35. Справа внизу подпись: Richard. Принесена в дар Музею летом 1925 г. поэтом и коллекционером Зборовским.

Стейнлен, Теофиль (Steinlen, Théophile Alexandre). 1859—1923.

Стейнлен род. в 1859 г. в кантоне ВО, вблизи Лозанны, рисовал с 10-летнего возраста; по окончании гимназии Стейнлен поступает в высшую школу, но бросает занятия, увлекаемый страстью к искусству; он едет в Мюльгаузен (Эльзас), где устраивается рисовальщиком на ткацкой фабрике; в 1881 г. Стейнлен переезжает в Париж, где первые годы живет тем же ремеслом, усердно рисуя с натуры по вечерам в своем ателье. Имя Стейнлена впервые становится известным благодаря большой афише-панно, написанной художником для кабаре «Chat noir» на Монмартре (1885 г.). В этом кабаре художник встречается и дружит с Аристидом Брюаном (Bruant), автором острых песенок с глубоким социальным захватом. Стейнлен иллюстрирует выпускаемый Брюаном сборник «Dans la rue» (1890 г.), принесший обоим авторам широкую известность. На девяностые годы падает расцвет деятельности художника; он участвует в ряде журналов (преимущественно сатирических или же в журналах с социалистическим уклоном), иллюстрирует книги, сборники, музыкальные пьесы, работает в гравюре и литографии. Стейнлен, как плакатист, выдвинулся в впервые ряды мастеров французского плаката. Следует отметить и менее известную работу Стейнлена в живописи, в технике масла и пастели; он пишет большое декоративное панно «Taverne de Paris». Новейшие течения живописи отодвигают имя Стейнлена на второй план; художник вновь напоминает о себе рядом литографий и плакатов, выпущенных во время войны.

Стейнлен участвовал на выставках «Независимых», в «Салоне юмористов» и др.; индивидуальные выставки его произведений происходили в 1903, 10, 12 гг. в Брюсселе,в 1917 г. (серия, посвященная войне) и т. п. Распродажа произведений, оставшихся в мастерской Стейнлена, была устроена 29 и 30 апреля 1925 г. в «Hôtel Drouot»; она не включала, однако, всего художественного наследия, оставленного Стейнленом. На выставке «Революционного Искусства Запада», устроенной Госуд. Акад. Худож. Наук весной 1926 г., творчеству Стейнлена было отведено почетное место; он был представлен 124 №№. Большинство выставленных Музеем произведений Стейнлена приобретены с упомянутой выставки; однако, следует отметить, что ряд работ экспонируется сейчас впервые.

20. П р о х о ж и е.—Les passants.

Бумага, уголь; 46×29,5. Справа внизу подпись: Steinlen.

Приобретена на выставке Револ. Искусства Запада в 1926 г.

21. А н а т о л ь Ф р а н с.—Anatole France.

Бумага, итал. карандаш; 45,3×28,5.

Анатоль Франс был близким другом художника; Стейнлен неоднократно передавал его облик, запечатлев его в портрете маслом, а также в набросках углем и карандашем, в пастелях, в офорте и литографии. Приобр. на выставке Революц. Искусства Запада в 1926 г.

22. С ц е н а у в и н н о й л а в к и.—Devant le cabaret.

Бумага, синий карандаш; 49,8×30,7. Слева посередине подпись: Steinlen.

Приобр. на выставке Революц. Искусства Запада в 1926 г.

Стейнлен. Любитель.
Steinlen. L'amateur.

23. У п а в ш а я л о ш а д ь.—Le cheval tombé.

Бумага, свинцовый карандаш; 35,8×54,2; на обороте листа—рисунок, являющийся свободным вариантом, но исполненный в более эскизной манере.

Приобр. на выставке Революц. Искусства Запада в 1926 г.

24. Л ю б и т е л ь.—L'Amateur.

Бумага, перо, сепия; 26,5×20,5 (в свету); справа внизу подпись: Steinlen.

Приобретен на выставке Революц. Искусства Запада в 1926 г.

25. В к а б а ч к е.—Au cabaret.

Бумага, перо, сепия; 48,5×40. Размер изображения: 22,8×19,8. Справа внизу подпись Steinlen.

Приобретен на выставке Революц. Искусства Запада в 1926 г.

26. Т р и б у н а л.—Tribunal.

Бумага, итал. карандаш, тушь; 51×40; размер изображения 24,2×21,6, справа внизу подпись: Steinlen.

Приобретена на выставке Революц. Искусства Запада в 1926 г.

27. Л о ш а д ь.—Le cheval.

Бумага, акварель; 39×49,5; размер изображения 25×28,5.

Приобретена на выставке Революц. Искусства Запада в 1926 г.

28. Голова солдата.—Tête d'un soldat en profil.

Бумага, ит. карандаш; 10×10,4. Справа внизу подпись: Steinlen.

Приобретен, как и все последующие, у Комитета Выставки Революц. Искусств Запада в 1926 г. На данной выст. эта серия не была показана.

29. Голова солдата.—Tête d'un soldat en $^3/_4$.

Бумага, ит. карандаш; 8,2×8,3. Справа внизу подпись: Steinlen; См. № 28.

30. Голова солдата.—Tête d'un soldat en face.

Бумага, ит. карандаш; 13,8×10,6. Справа внизу подпись: Steinlen; см. № 28.

31. Голова солдата.—Tête d'un soldat en profil perdu.

Бумага, ит. карандаш; 7×7, см. № 28.

32. Голова солдата—Tête d'un soldat en $^3/_4$.

Бумага, итал. карандаш; 8×6,2. Слева внизу подпись: St. См. № 28.

33. Голова солдата—Tête d'un soldat en $^3/_4$.

Бумага, итал. карандаш; 11,7×8,5. Справа внизу подпись: Steinlen. См. № 28.

34. Голова солдата—Tête d'un soldat en $^3/_5$.

Бумага, итал. карандаш; 7,5×7,5. Справа внизу подпись: St. См. № 28.

Тулуз Лотрек, Анри (Henri de Toulouse-Lautrec).

Род. 2/XI—1864 г. в Альби, умер 9/XI—1901 г. в Париже. Лотрек происходил из старинного феодального рода, рос в богатой обстановке; мальчиком он ломает себе обе ноги, перестает расти, оставаясь на всю жизнь карликом-уродом. Страсть к рисованию проснулась в нем рано; ребенком он занимается в мастерской Пренсто (Princeteau), увлекаясь в особенности изображением лошадей; позднее, в 1883 г., он работает недолгое время у Бонна, затем у Кормона, где встречается с Ван Гогом. Талант Лотрека складывается под влиянием Дега, Мане и японцев, и находит свое питание в непосредственном наблюдении и воспроизведении жизни. Тулуз Лотрек переселяется на Монмартр, ярчайшим изобразителем жизни которого он остается. Он запечатлевает красочных героев театра и эстрады, сцены из жизни кафе и цирков в рисунках, литографиях, пастелях и живописи маслом, в формах все более смелых, обобщенных и экспрессивных. Нерегулярная жизнь, страсть к вину расшатывают слабое здоровье художника, и влияют на душевное равновесие; в 1899 году Лотрека помещают в лечебницу для душевнобольных в С. Жаме, где он проводит 2 месяца. После недолгого перерыва, признаки душевной болезни возобновляются; в августе 1901 г. Лотрека разбивает паралич, через месяц наступает смерть.

Лотрек участвовал на выставках «Салона Независимых» в 1889, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97 гг.; в 1895 г. он расписывает декорации для балагана Ла Гулю. Количество литографий, исполненных Тулуз Лотреком, начиная с 1892 г., очень значительно; за годы 1892—1900 он исполнил также несколько десятков плакатов. Посмертные выставки Лотрека были организованы Дюран-Рюэлем (1902), галлереей Бернгейм (1908) галлерей Манци (1914 г.), галлереей Флехтгейм в Берлине (1921 г.) и т. д.

35. Портрет Дюфура.—Portrait de Dufours, paysagiste, massier de l'Atelier Cormon.

Картон, тушь; 6,7×5 (неправильной формы). Портрет изображает Дюфура, бывшего старостой (massier) мастерской Кормона; исполнен по

свидетельству торговца картинами Р. Ж. Мишеля в 1887 г.

Приобретен летом 1925 г. у Р. Ж. Мишеля в Париже.

Происходит из собрания художника Эмиля Бернара.

У и ц, Б е л а (Uitz, Bela).

Живописец и график, родился в 1887 г. в предместье Темешвар (б. южная Венгрия) в крестьянской семье; рисует с 4 лет; его способности к рисованию обращают на себя внимание в гимназии; исключенный из 4-го класса гимназии «за буйство», он поступает в слесарную мастерскую, где работает в течение четырех лет; в 1908 г. Бела-Уиц поступает в Будапештскую Академию Художеств на живописный факультет; его профессорами были Балло и известный живописец Кароль Ференци; во время пребывания в Академии, Бела Уиц увлекается старыми мастерами, в особенности Микель Анджело и Греко; в 1912 г. художника исключают из Академии за возбуждение класса против преподавателей; он продолжает жить и работать самостоятельно в Будапеште и устраивает в 1914 г. свою первую индивидуальную выставку, в которой ряд работ был приобретен известным венгерским коллекционером Немеш (собиратель Греко и Сезанна) и Будапештским музеем. Бела Уиц уезжает после выставки в Рим. Разразившаяся война заставила художника вернуться в Венгрию. Бела Уиц становится видным участником группы литераторов и художников, выступивших с протестом против империалистической войны, он сотрудничает в течение ряда лет в левом журнале «Ма» («Сегодня»). В период пролетарской диктатуры в Венгрии Бела Уиц находится в рядах коммунистов, являясь сторонником и активным борцом классового, пролетарского искусства. После падения пролетарской диктатуры в Венгрии Бела Уиц подвергается аресту, в 1920 г. он эмигрирует в Вену, приезжает в конце этого года в РСФСР, где на него оказывает большое влияние знакомство с нашими левыми течениями (супрематизм, конструктивизм). Следующие года Бела Уиц живет в Вене; в его творчестве замечается постепенный отход от конструктивизма; в 1923—26 гг. Бела Уиц проводит в Париже, сотрудни-

Бела Уиц. Мост через Сену.
Bela Uitz. Le pont.

чает в «Clarté», помещая статьи по вопросам искусства, работает над театральными постановками; художник создает в эти годы цикл офортов «Восстание луддитов» (1928) и серию «Contre la guerre impérialiste» (1925 г.), знаменующую в его искусстве поворот от чисто формальных изысканий к искусству тематическому, не лишенному, впрочем, рационалистической основы формального анализа. Осенью 1826 г. Б. Уиц уезжает в СССР, где поступает во Вхутемас руководителем мастерской Революционного плаката.

Выставки Бела Уиц были: в 1914 г. (Будапешт); в 1915—19 гг. он участвует в ряде мелких групповых выставок общества «Ма», на Международной Выставке в Сан-Франциско (1915), в обществе «Freie Bewegung» (Вена, 1920), в Милане и Стокгольме (1921); должна быть отмечена большая индивидуальная выставка в Вене 1922 г., выставка в Голландии в том же году; в 1924 г.—в Париже, устроенная «Clarté», в 1924 г.—в Вене, в обществе «Kunst in das Volk», в 1926 г. в Москве—на выставке революционного искусства Запада; в начале января 1927 г. персональная выставка художника, устроенная ГАХН.

Работы Бела Уиц находятся в музеях Будапешта, Флоренции, Лондона (Британский Музей, офорты), Вена («Albertina», офорты); в Москве—в Музее Революции, Музее Института Маркса и Энгельса и в Кабинете Револ. Искусства Запада ГАХН.

36. Собор Парижской Богоматери.—Notre Dame de Paris.

Бумага, тушь; 64×48. Написан художником осенью 1924 г. в Париже.

Приобретен в 1927 г. с выставки произведений Бэла Уиц, устроенной в Гос. Акад. Худож. Наук (кат. № 55).

37. Мост через Сену.—Un pont à Paris.

Бумага, цветная тушь; 64,5×49,5. Написана художником осенью 1924 г. в Париже.

Приобретена в 1927 г. с выставки произведений

Бела Уиц, устроенной в Гос. Академии Худож. Наук.

38. Берега Сены.—Les bords de la Seine.

Бумага, тушь; 65×49,5, написан осенью 1924 г. в Париже.
Приобретен в 1927 г. с выставки произведений Бела Уиц, устроенной в Гос. Акад. Худож. Наук (кат. № 14).

39. Коллиур, Крепость.—La forteresse à Collioure.

Бумага, черная и голубая тушь; 74×58. Слева внизу св. карандашем: Uitz 925.
Приобретен в 1927 г. с выставки произведений Бела Уиц, устроенной в ГАХН'е (кат. № 65).

40. Коллиур, Пейзаж.—Paysage à Collioure.

Бумага, цветная тушь; 73×61. Справа внизу свинцовым карандашем: Uitz 925.
Находилась на выставке работ Бела Уитц, устроенной в ГАХН'е (кат. № 28). Дар художника.

Фурнье, Габриэль (Fournier, Gabriel).

Современный французский художник, родился в Гренобле, живет в Париже, участвует на выставках «Салона Независимых».

41. Пейзаж.—Paysage de St. Paul de Var.

Бумага, акварель; 45×59,8 (в свету). Справа внизу синцовым карандашем подпись: Gabriel Fournier.

Принесена в дар Музею летом 1925 г. поэтом и коллекционером Леопольдом Зборовским в Париже. Исполнена в 1920 г.

В составлении биографий Будена, Мазереля и Бела Уица я получил содействие от Н. В. Яворской, В. А. Сидоровой и Б. И. Раппопорт, в общей редакции каталога от Т. М. Пахомовой, которым и выражаю здесь свою благодарность. Обозначение размеров и техники произведений—результат коллективной работы сотрудников Музея.

Special 91-B
2988

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Цена 75 коп.